

《弥勒会见记》与中国戏曲

——古代维吾尔族戏剧与中国戏剧之刍议^{*}

高 人 雄

(西北民族大学 语言文化传播学院,甘肃 兰州 730030)

摘 要: 分析回鹘文戏剧《弥勒会见记》西域乐舞杂艺等的流传,以及维吾尔散曲家的成就,可见古代西域的戏剧歌舞文化同中国戏曲的形成与发展联系密切,并作出了不可磨灭的贡献。

关键词: 回鹘文戏剧;西域乐舞;散曲;中国戏曲

中图分类号: I207.3 **文献标识码:** A **文章编号:** 1000-2820(2005)05-0052-04

在中国古代文献中,对现今维吾尔的先民有多种称呼,即回鹘、回纥、畏兀儿、畏吾儿等不同名称。维吾尔先民曾经使用过的文字——回鹘文,约形成于公元8世纪,9世纪至15世纪在新疆及河西走廊地区得到广泛使用,15世纪后使用的范围越来越小,便逐渐消亡了。但作为一种成熟的文字,曾经在西域流行过数百年之久,留下了许多文献史料。提起古代维吾尔族的戏剧,人们自然而然地就会将之与哈密、吐鲁番等地发现的大型回鹘文剧本——《弥勒会见记》(Maitrisimit)联系起来。

20世纪初,德国考察队在勒柯克(A. von Le Coq)率领下,于吐鲁番的木头沟和胜金口发现了不少回鹘文《弥勒会见记》残叶,均藏德国。据葛玛丽研究,共有六种写本,其中两种为“胜金口本”,两种为“木头沟本”,另外两种出土地则尚未查明。1957年,葛玛丽将收藏于梅因茨(Mainz)科学院的该著残卷(113叶)影印刊布,定名为《弥勒会见记I》(Maitrisimit I);1959年,她又在柏林科学院发现了一批残卷(114叶),1961年影印发表,定名为《弥勒会见记II》(Maitrisimit II)。1980年,德国所藏的《弥勒会见记》写本又由特肯作了系统整理后附以转写与德译出版。^[1]1959年4月,哈密县天山公社脱米尔提大队(今哈密市天山区板房沟乡)巴什托拉的维吾尔牧民牙合亚热衣木在放牧时于一石堆内的毡包中发现回鹘文《弥勒会见记》(586叶,其中完好无缺或大体完好者约114叶),每叶大小为47.5×21.7厘米,纸为褐黄色,纸质厚硬,每叶上下左右均留有相等的空白。文字用黑墨从左至右竖写,每面书有30或31行工整美观的回鹘文字。有些幕前面用朱笔标明演出地点,每叶左侧都以黑色小字回鹘文注明叶数。每叶第7至第9行中间用浓墨细线画有直径为4.6厘米的

小圆,圆心留有直径为0.5厘米的绳孔。

《弥勒会见记》属于小乘佛教说一切有部毗婆娑派(Vaiṣṇavīkā)的舞台作品,但其中也杂有许多大乘教观点,篇幅很大,由一篇序文和二十五品正文构成。序文为一般佛教说教和施主所写文字,正文则讲述弥勒佛的生平事迹。

故事从毗沙门天手下三员大将之间的谈话开始,通过三人的对话,告诉观众天中天释迦牟尼成佛后正于摩揭陀国说法。当时弥勒虽只有8岁,但聪颖过人,受业于跋多利婆罗门。一天夜里,跋多利婆罗门受天神启示,要见天中天佛,但年迈多病而不能成行,郁郁寡欢。而此时弥勒也受天神启示要到天中天那里出家学道。跋多利遂让弥勒去见释迦牟尼。于是,弥勒和16位同伴都成了佛弟子。

后来,天中天佛到波罗奈国说法。此前佛姨母专为佛织一金色袈裟,但天中天不愿接受,让她转施其他僧众。在佛讲述了未来世弥勒的故事后,弥勒向佛请求愿作此未来世之弥勒,以解救众生脱离苦海。于是,弥勒降生于翅头末国(Ketumatī)一大臣家中。他从宝幢毁坏一事中得到启发,遂出家寻道,终于在龙华菩提树下得成正觉,转动法轮,普度众生,甚至入大小地狱,解救其中的受苦众生。

该剧本并不单靠人物的说教来灌输佛教思想,而是通过剧中塑造的人物形象和充实完整故事情节,成功地运用舞台表演形式把枯燥的佛教理论转化为有血有肉、具体生动的故事,使人喜闻乐见。^[2]

关于这部作品的名称与作者和译者,在写本的第13101216202325诸幕末尾都有内容大致相同的跋语。例如第1幕的尾跋语:

alqu[∨] sastar nomlara[∩] adartlayu uq-

^{*}收稿日期:2005-04-20

作者简介:高人雄(1957-),女,浙江省杭州市人,西北民族大学语言文化传播学院副教授,从事古代文学研究。

tači waibaš sastarla^v nos suwsus ičmiš ar-
 yac (a) ntri bodis(a) w(a) t k(i) si acari
 anatkak tilintin tohri tilinca yarati^v s p-
 (a) rtanrakšit k(a) ranwaz-ika ū rk tilinca
 aw (i) rmiš maitrisimit [nom bitig] da
 badari bramanning ya^v is ya^v amaq [atli^v
 bašti nqi] jū li s ū kadi. (精通一切论书的、
 饮过毗婆沙论甘露的圣月菩萨大师从印度
 语制成古代焉耆语,智护法师[又从焉耆
 语]译为突厥语的《弥勒会见记》书中跋多
 利婆罗门作布施第一幕完。)[^{3]}

据此跋文可知,该经回鹘文原名作 maitrisimit,它先由圣月(Aryacāntri)大师据印度文本改为古代焉耆语,以后又由智护(Anātkak)大师据之转译为突厥语。据考,圣月大师系三唆里迷国(Üc Solmi,即焉耆)的著名佛教大师。^[3]而智护呢?葛玛丽据存于德国的此书写本称其为 Il-balıq 人,认为他出生于伊犁地区。^{[4](P. 20)}而哈密顿则认为 Il/El-balıq 为“国都”之意,可能指回鹘王国的国都——高昌。^{[5](P. 443)}

现存世的吐火罗语《弥勒会见记》也有好几种写本,其中一件提到该书原名为“Maitre-yasamita Nā taka”,其中的 Nā taka 即为梵语“剧本”之意。古代吐火罗文本每幕前都标出了演出地点、出场人物及演唱的曲调,无疑为剧本。^{[6](pp. 48-63)}但哈密回鹘文本未标明曲调与出场人物,仅标出了演出地点。将吐火罗文本与回鹘文本相较可以看出,二者内容基本上是一致的,但又各具不同的文学风格。国内外学者的研究证实,《弥勒会见记》原为一部长达 27 幕的佛教剧本。哈密回鹘文本现存 25 幕,缺 26-27 两幕,但比原本多出了序幕。吐火罗文、回鹘文《弥勒会见记》的发现,为中国古代戏剧艺术的发展写下了浓重的一笔。它表明回鹘人通过佛典的传译,学会了来源于印度的戏剧表演。公元 981 年北宋使者王延德出使西域,至北庭晋见高昌回鹘狮子王时,就被招待看了当地演出的“优戏”。^{[7](P. 413)}能歌善舞的维吾尔族,通过佛教学到了新的表演形式,同时又用它更为广泛地宣传了佛教教义。

关于此回鹘文译本成书的年代,学界也莫衷一是。葛玛丽认为德国写本(胜金口出土)抄于 9 世纪,译成年代应在此前。^{[4](P. 27)}哈密顿则根据德藏写本与敦煌所出早期回鹘写本的相似性,认为其应属 10 世纪。^{[5](P. 442)}冯家昇认为:“译经的年代不应早于 840 年回鹘人西迁之前,也不能晚到 11 世纪以后”,“至于 11 世纪以后则又太晚,可能那时候当地人经二三百之久,已被回鹘融合而不通吐火罗语了”。^[8]土耳其学者特肯曾根据葛玛丽《弥勒会见记》第 2 卷中所刊文献中有施主名为 Klanpatri(来自梵文 Kalyā nabhadra,意为“善贤”),与吐鲁番出土木杵铭文(编

号 TIII,第 18 行)中的施主相同。^{[9](P. 23)}认为其中的 Klanmati 应读作 Klanpatri,而此木杵之时代他将其推定为 767 年之物,故顺理成章地把回鹘文《弥勒会见记》的成书年代也定在了 8 世纪。^{[10](P. 132)}此说得到了斯拉菲尔·玉素甫等人的支持。然笔者认为,特肯将回鹘文铭文推定于 767 年是缺乏根据的,既得不到文献的支持,也很难与历史的记载相吻合。窃以为,吐鲁番发现的那则回鹘文铭文,其实应为 947 年之手笔。^{[11](pp. 267-269)}如果回鹘文《弥勒会见记》中的 Klanpatri 与回鹘文木杵铭文中的 Klanmati/Klanpatri 确为同一人,那么,回鹘文《弥勒会见记》写本亦应属 10 世纪之遗物。

总之,回鹘文《弥勒会见记》无疑是古代维吾尔族文学史上的一朵奇葩,在中国戏剧发展史上占有一席特别重要的位置。

回溯中国戏剧发展的历史:先秦,巫覡的歌舞娱神;汉之俳优,用以乐人,而非乐神。至汉武帝角抵戏始兴,按“角者,角技也,抵者,相抵触也”(王国维《宋元戏曲史》)。角抵戏是一种杂技乐,而且“安息以黎轩善眩人献于汉”(《史记·大宛传》),是自西域传入的。至魏晋倡优亦以歌舞戏谑为事,“其作辽东妖妇,或演故事,盖犹汉世角抵之余风也”(《史记·太宛传》)。至北齐始合歌舞以演一事,《旧唐书·音乐志》云:“代面出于北齐……谓之《兰陵王入阵曲》”《教坊记》云:“《踏摇娘》:北齐有人姓苏……”此二者皆出于北齐,有歌有舞,以演一事(确切而言应称歌舞,并非戏)。北朝的魏、齐、周三朝,皆以西北少数民族入主中原,与西域诸国,交往频繁,龟兹、天竺、康国、安国等乐,皆于此时进入中原。尤其龟兹乐,则自隋唐以来相承用之,对中国的词曲歌舞产生了深远影响。北朝时,西域戏剧,当与之俱入中国,《旧唐书·音乐志》载有《拔头》一戏,《音乐志》云:“《拔头》者,出西域。胡人为猛兽所噬,其子求兽杀之,为此舞以象之也。”“拔头”,又谓之“钵头”,又谓“拔豆”(属于音译差别),《北史·西域传》记载,拔豆国去代五万一千里,据王国维考,应为三万一千里之误,认为此戏出于拔豆国,或由龟兹等国传入中国,并又认为北齐的《兰陵王》《踏摇娘》等戏,皆模仿而为之。^{[12](P. 8)}此种歌舞戏,剧情与表演都很简单,当时尚未盛行,只作为百戏的一种存在。据《隋书·音乐志》载:“至隋炀帝大业二年,突厥染干来朝,炀帝欲夸之,总追四方散乐,大集东都。自是岁正月,万国来朝,留至十五日,于端门外建国门内,绵亘八里,列为戏场。”这是百戏兴盛的状况。唐代,有歌舞戏和滑稽戏。歌舞戏以歌舞为主;滑稽戏以语言为主。滑稽戏或演一事,而不能被以歌舞。至宋人杂剧,纯以诙谐为主,与唐之滑稽剧无异,但其角色较为鲜明,而布置亦稍复杂,然仍然不能被以歌舞。又,滑稽戏虽托

故事以讽时事,然而不以演事实为主,作为戏剧,是演故事情节为主,所以与戏剧相比,还有很大区别。唐、宋大曲融入大量的西域乐舞,是由乐曲、歌曲、舞曲组成的大型歌舞,但是它们尚未与戏剧表演结合起来。

公元10世纪流传于高昌的回鹘文戏剧《弥勒会见记》,有完整的故事情节、剧中人物,并且有演唱的曲调(吐火罗文本,每幕前都标出出场人物及演唱的曲调),已经具备了戏曲的几大要素。维吾尔民族善舞,他们将渊自印度的佛教戏剧表演学来之后,不断传播和发展,必然对中国内地歌舞戏剧的表演艺术产生了影响。这种文化艺术交流首先在中国北方最为频繁。所以中国真正的戏曲——即北方杂剧(元杂剧),在金元时期的北方产生了:中国的戏曲经由宋官本戏、金院本、诸宫调等多种形式的尝试与发展、改进,至宋元时期(约13世纪初)趋于成熟。起初戏剧较粗糙简单,作家多是一些无名氏艺人,至元初关汉卿(约1225—约1302)开始,文人之作大盛,奠定了中国戏曲的基础。

元杂剧由宋大曲、诸宫调等的叙事体,一变而为代言体,形成了戏曲的独立规模。它所用的曲子,有大曲、法曲、诸宫调,有词,以及“胡夷里巷”的流行曲,并加之改造,在音乐方面有了长足的进步,使之能够满足戏剧表现不同情节、塑造不同人物性格的需要。因而,王国维说,元杂剧有两大进步:一是乐曲上的进步,二是由叙事体变为代言体,“此二者的进步,一属形式,一属材质,二者兼备,而后我中国之真戏曲出焉”(王国维《宋元戏曲史》“元杂剧之渊源”)。

戏曲以曲调为主,宾白为辅。故事情节都须靠曲子唱出来。从中国音乐史上看,龟兹、高昌、疏勒等西域音乐对中国音乐贡献最大,大曲、法曲、词牌、曲调中都有大量西域音乐的成分,尤其是龟兹乐舞的影响最为显著。乐曲是确立戏曲的基本材料,是最重要的部分。从这方面来说,中国戏剧也深受西域文化的影响。

至于古代维吾尔族的曲艺作品,目前在回鹘文文献中尚未找到较为确定的例证。值得注意的是敦煌出土的回鹘语韵文体《观音经相应譬喻谭》。该文献现存伦敦大英图书馆,编号为 Or. 8212-75A。写本共15叶,346行,其结构特点为押头韵的四行诗形式,可能为古代回鹘僧众在讲说《观音经》时穿插的唱词。^[13]兹引录其第二部分的一段:

今此以后说相应义 am̐i mundat̐i-
naru bu sudur ārdinining 相应 tigma bir
nom tozinga yaras avdan nomu tanuq
tar̐i p sozlag̐i ti k kazig ol am̐i an̐i
sozlay̐i biralim qop si zi k kirdgi ne in
asidzi n-lar t̐ing lazunlar. ^{[14](P. 373)}

今此以后与此宝经相应,引证法性相应的譬喻,依次说明。现在我讲这些,请你们以最清静之心听闻。

读起来颇有唱词的味道,此或为回鹘讲唱文学之先例,尚待进一步研究。但是从元代维吾尔族散曲家贯云石身上,可窥见一斑。贯云石(1286—1324),西域北庭人,祖父随忽必烈入主中原。贯云石小时候在大都维吾尔村长大,受维吾尔族文化的熏陶,维吾尔族能歌善舞的特质,在他身上得到了光大。他又从小拜汉族宿儒为师,接受汉文化的教育,诗、文、曲无不精通。贯云石多才多艺,但主要成就还是在散曲方面。

散曲分为小令、套数两种,是元代新兴的清唱曲子,也是当时韵文的主流。贯云石保留至今的散曲作品有小令88首,套数10套。^{[15](P. 3)}贯曲大多抒写恋情和隐逸,其次为写景和咏诗之作。他写恋情的作品具有直率、警拔的长处,用最通俗质朴的语言写出人物的痴情。如[中吕·红绣鞋]:

挨着靠着云窗同坐,偎着抱着月枕双歌,听着数着愁着怕着早四更过。四更过情未足,情未足夜如梭,天哪,更闰一更儿妨甚么?

作者“更闰一更”的要求,想得新颖,似无理又合理。其情其意,写得热烈直率,清新爽脆。贯云石的隐逸之曲写得更是洒脱。如以下三首[双调·清江引]:

弃微名去来心快哉,一笑白云外。知音三五人,痛饮何妨碍,醉饱袖舞嫌天地窄。
竟功名有如车下坡,惊险谁参破?昨日玉堂臣,今日遭残祸。争如我避风波走在安乐窝。

避风波走入安乐窝,就里乾坤大。醒了醉还醒,卧了重还卧,似这般得清闲的谁似我。

这些隐逸之作很少愤懑牢骚,表现出一种经过深切理悟之后的平和心态。

贯云石是元代最著名的散曲作家之一。他的作品在当时影响很大,不仅数量多,而且品位也堪称一流。

值得注意的是,贯云石不同于其他散曲家,他不仅以创作取胜,还以唱腔闻名。《盐邑志林》上说:“云石翩翩公子,无论所制乐府套数,骏逸为当行之冠,即歌声高引,可彻云汉;而惠康(杨梓)独特其传。……故杨氏家僮千指,无有不善歌舞。北调者。由是州(海盐)人往往得其家法,以能歌名于浙右云。”^{[16](P. 66)}据传,贯云石跟他父亲贯只哥移住杭州,曾专以散曲、填曲为个人事业。他如同许多北方曲作家一样,来到杭州,把北方的时令小调带到了南方,也接受了一些南方的时行小曲,于是到了元末,就有所谓南北合套的出现。贯云石传授给杨家的南、北歌

调,应是他带来的北方的时令曲调,以及南方的时令曲调,还有加之贯云石融会贯通,所创作的南北合套作品。在戏曲音乐发展史上有重要地位的海盐腔,与贯云石有重要的关系。海盐腔继续发展,到明代成为一种主要声腔剧种之一。贯云石深厚的音乐修养源自维吾尔民族能歌善舞的民族音乐文化,他所改造的南北曲调,无疑渗透了其民族的文化精神。据元人姚桐寿《乐郊丝语》记载,四大声腔之一的“海盐腔”就是由贯云石首创的。这一说法,今天也得到了学界的认可。

如同贯云石一样,另一位元代维吾尔族散曲家薛昂夫也走过了一条由仕途而归隐的道路。他的散曲几乎可与贯云石的作品媲美。其作品现存套数 3 套,小令 65 首,现存作品多为晚期之作,内容以述怀咏史为主,还有一些写景纪行之作。综观其散曲,可以看出,薛曲于放逸宏丽中富雄健之气,于嘲讽戏谑中见诙谐之趣;豪放而不失之粗,诙谐而不失之俗,不饰铅粉而自具丽质,不求韵度而自有风格,成为元曲中的精品。

另外,贯云石还撰写了我国历史上第一篇论述元散曲作家风格的专文,即他为元人杨朝英所编《阳春白雪》写的序言。全文虽仅 200 余字,但内容却很丰富,不但品评了当时的散曲名家,还着重阐述了自己的创作主张。其评论往往得其要旨,公允而切中肯綮,对后世曲评产生了重要影响。

总之,古代维吾尔以《弥勒会见记》为代表的戏剧,辉煌的西域乐舞,以及元代堪称一流的贯云石、薛昂夫等维吾尔族散曲家,在中国戏曲发展史上,是有一定贡献或产生了一定影响的。

[参 考 文 献]

[1] S. Tekin. *Mairisimit nom bitig. Die uigurische Übersetzung eines Werks der buddhistischen Baibhas k̄a schule*. I Ⅱ [M]. Berlin, 1980.

[2] 多鲁坤·阙白尔.《弥勒会见记》成书年代新考及剧本形

式新探 [A]. 曲六乙,李肖冰.西域戏剧与戏剧的发生 [M]. 乌鲁木齐:新疆人民出版社,1992.

[3] 耿世民.古代维吾尔语佛教原始剧本《弥勒会见记》(哈密写本)研究 [A]. 文史(第 12 辑) [M]. 1981 年;伊斯拉菲尔·玉素甫,多鲁坤·阙白尔,阿不都可由木·霍加.回鹘文弥勒会见记 [M]. 乌鲁木齐:新疆人民出版社,1988.

[4] A. von Gabain. *Maitrisimit* I [M]. Wiesbaden, 1957.

[5] J. Hamilton. *Review of A. von Gabain Maitrisimit* (TP 46) [M]. 1958.

[6] 季羡林.敦煌吐鲁番吐火罗语研究导论(敦煌学导论丛刊 6) [M]. 台北:新文丰出版公司,1993.

[7] 宋史·高昌传(卷 490) [M].

[8] 冯家昇.1959 年哈密新发现的回鹘文佛经 [A]. 冯家昇家论著辑粹 [M]. 北京:中华书局,1987.

[9] F. W. K. Müller. *Zwei Pfahlschriften aus Turfanfunden* [M]. APAW, 1915.

[10] S. Tekin. *Zur Frage der Datierung des Uigurischen Maitrisimit* (M IO 16) [M]. 1970.

[11] 杨富学.吐鲁番出土回鹘文木柁铭文初释 [A]. 西域敦煌宗教论稿 [M]. 兰州:甘肃文化出版社,1998.

[12] 王国维.宋元戏曲史 [M]. 上海:华东师范大学出版社,1995.

[13] 庄垣内正弘.ウイグル语ウイグル语文献的研究——“观音经び相デレンシ第の Avadana”及び“阿舍经”びのひて(第 1 卷) [M]. 神户,1982.

[14] 赵永红.回鹘文佛教诗歌《观音经相应譬喻谭》研究 [A]. 中国少数民族文学与文献论集 [C]. 沈阳:辽宁民族出版社,1997.

[15] 胥惠民,张玉生,杨镰.贯云石作品辑注 [M]. 乌鲁木齐:新疆人民出版社,1986.

[16] 龙榆生.词曲概论 [M]. 上海:上海古籍出版社,1980.

[责任编辑:龚玉钦]

Maitrisimit and Chinese Plays
—— Ancient Uyghur Plays and Chinese Plays

GAO Ren-xiong

(College of Languages and Cultural Exchanges, Northwestern National University, Gansu, Lanzhou, 730030)

Abstract This paper analyzes the spread of Maitrisimit in the Uyghur language, the spread of the music, dance and other varied arts of the Western Region, and the achievements by Uyghur men of letters. This analysis reveals that the plays, music and dance in the Western Region are closely tied up with the formation and development of Chinese plays and have made indelible contributions.

Key Words plays in the Uyghur language; music and dance of the Western Region; Sanqu; Chinese plays